De María Cegarra y Carmen Conde a Miguel Hernández: *Mineros* y *Los hijos de la piedra*

Virtudes Serrano
Universidad de Murcia

> He comenzado mi tragedia montés con entusiasmo muy grande y todo se ha conjurado a favor mío: la luna, al plenilunio; la viña, al rojo y al azul; las eras, a la cosecha; las chicharras, a la locura. Me siento grandemente satisfecho de estos paisajes de piedra y tierra de que me rodeo.[1]

Escribía así Miguel Hernández a Carmen Conde y a Antonio Oliver en agosto de 1935; y en septiembre le comenta a María Cegarra: «Voy dando fin a mi tragedia».[2]

En nuestra opinión, la relación que entre 1932 y 1935 podemos constatar a partir de la correspondencia que se establece entre Miguel Hernández, el matrimonio Conde-Oliver, y María Cegarra ofrece indicios suficientes para pensar que la redacción de *Los hijos*

---

[1] Carta de Miguel Hernández a Carmen Conde y Antonio Oliver Belmás, fechada en Orihuela, agosto de 1935, en *Miguel Hernández, Obra Completa* II, *Teatro, Prosas, Correspondencia*, edición crítica de José Carlos Rovira, Agustín Sánchez Vidal y Carmen Alemany, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pág. 2357. En adelante, los textos teatrales y epistolares de Miguel Hernández se citarán por esta edición, indicándola como *O C* II, cit.

[2] *O C* II, cit. pág. 2360.

de la piedra, obra a la que Miguel con toda probabilidad alude tanto en las líneas transcritas de la carta remitida a los poetas de Cartagena, como en la dedicada a Cegarra, no sólo está influida por la visión del paisaje unionense y el «episodio sentimental» con María Cegarra, como han venido indicando algunos investigadores hernandianos[3]. Mucho más directamente pudo estar relacionada con el proyecto teatral de *Mineros*, cuya escritura inician en colaboración Carmen Conde y María Cegarra en 1932 y, aunque finalmente la obra la firmará sólo Carmen, es fácil suponer que en 1933 los autores se hicieron partícipes de los proyectos dramáticos que en aquellos momentos había realizado ya Carmen y quizás venía pensando Hernández. Tal comunicación explicaría que el oriolano no especifique el título de una obra que sin duda ninguna los destinatarios de sus cartas conocían de sobra por haber sido motivo de comentario en sus conversaciones por los parajes de La Unión.

El conflicto de la redacción y final autoría del texto de *Mineros* desembocó en el distanciamiento temporal de las dos amigas poetas y colaboradoras en el proyecto de tal drama y la obra (aunque algunos textos de María pueden rastrearse intercalados en las últimas redacciones) quedó finalmente bajo la propiedad única de Carmen Conde, que luchó durante 1934 por su edición y por su puesta en escena sin éxito, debido a lo radical del planteamiento social que contiene.[4]

Esta circunstancia, la de la escritura de un texto sobre los mineros de La Unión, que tuvo entusiasmada a María hasta que se rompe la comunicación de las autoras, muy bien pudo ser, como indicábamos, tema de conversación en la visita de Miguel al pueblo minero donde vivía la poeta y más tarde seguir él y Carmen Conde compartiendo sus respectivos proyectos teatrales de intención social. Ello justificaría plenamente que, cuando Miguel Hernández, en las cartas antes citadas, habla de su «tragedia montés»

---

[3] Uno de los últimos artículos que defienden tal tesis pertenece a Eutimio Martín, «*Los hijos de la piedra* de Miguel Hernández, su dimensión autobiográfica», en Fernando Doménech (ed.), *Teatro español, autores clásicos y modernos*, Madrid, Fundamentos, 2008, págs. 211-216.

[4] Todo lo relativo a la génesis y a la peripecia de esta pieza lo he estudiado en «El teatro en colaboración de Carmen Conde», en *En un pozo de lumbre*, Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), Murcia, Fundación Cajamurcia, 2008, págs. 389-411.

o de su «tragedia», sus receptoras no necesitaban más datos, puesto que sabían de qué obra se trataba porque ya había sido objeto de atención entre ellos. Eutimio Martín, en el artículo antes citado, establece no sin razón la correspondencia entre la visita de Miguel Hernández a La Unión y los paseos con María Cegarra por los parajes mineros y la ambientación de las minas de *Los hijos de la piedra*, aunque olvida que en 1933 casi está cerrada la escritura de *Mineros*, y que María no aparece apartada del proyecto hasta marzo de ese año. Por tanto, pudo existir no sólo la conexión personal entre los poetas sino también el intercambio de ideas literarias. Más tarde, cuando sólo Carmen Conde figure como autora, es muy plausible que también ella haga partícipe a Miguel de los pormenores de su obra, de la intención que la movió a escribirla y de cualquiera de los detalles que para la cartagenera suponían en aquel momento elementos de vanguardia y logros de carácter social y dramatúrgico; con ella y con su marido mantuvo Miguel Hernández una relación epistolar continuada hasta 1935.[5]

Como es sabido, María, sin embargo, cortó la correspondencia con el poeta de Orihuela en 1935, sin ninguna explicación, después de que este le escribiera:

> No puedes imaginarte cuánto he pensado en tu persona desde nuestro encuentro en tu pueblo. Qué poco nos hemos tratado, ¿no te parece? Te conocí de pronto en Orihuela, te hablé unos momentos; te vi en Cartagena después otros instantes y, por fin, este agosto

---

[5] Del aprecio que Carmen Conde sentía por Miguel Hernández dan buena cuenta las muchas alusiones al poeta encontradas en su correspondencia y, sobre todo, las notas de su diario de 1942, manuscrito en las páginas de un calendario y donde van surgiendo sus expresiones de pena y conmiseración por la triste suerte que corre el amigo encarcelado y enfermo. Por fin, en la hoja correspondiente al domingo 29 de marzo escribe: «Me dice Juan g. [sic.] han enterrado esta mañana a Miguel. [...] Tengo un dolor muy grande por Miguel, por las características de su muerte penosa y avergonzadora. ¿Qué dirá el mundo de lengua española?

¡España, España! ».

El material inédito que he tenido la oportunidad de manejar pertenece al archivo del Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver. Deseo agradecer al Dr. D. Cayetano Tornel, director del Patronato, el que me haya facilitado el acceso al mismo, y a las técnicas Dª Caridad Fernández y Dª Isabel Ortuño su ayuda incondicional, su diligencia y su paciencia.

> pasado, inolvidables para mí los días que estuve por esas tierras, logré hablarte durante varias horas ¿Por qué no nos veremos con más constancia?[6]

El 18 de octubre de 1935 Miguel se queja a Carmen Conde y Antonio Oliver: «Le he escrito a María y no me contesta hace mucho. Por lo visto, tampoco tiene interés conmigo».[7]

Existe constancia epistolar, así mismo, de la emoción que María Cegarra sentía por el drama que estaba escribiendo con su amiga; en carta dirigida a Carmen el día 13 de enero de 1933 se refiere al texto con entusiasmo: «Cada día quiero más a *Mineros*, es nuestro hijo; mejor dicho, es un hijo tuyo bastardo»; y no parece descabellado pensar, aunque no contemos con documentación sobre ello, que, ante el paisaje humano y geográfico de las minas, tanto María como Carmen hicieran partícipe al poeta oriolano de su empresa en común y que no fuese sólo la visita a dicho lugar el impulsor del proyecto de *Los hijos de la piedra* como resultó en su redacción final.[8]

Los materiales de archivo manuscritos y mecanografiados por Miguel Hernández, manejados por los editores de la *Obra Comple-*

---

[6] Carta a María Cegarra, «Madrid, septiembre 1935», *O C* II, cit., págs. 2359-2360. En la misma carta recordará el «nardo que me regalaste» y que «no debió secarse nunca»; al que hará referencia también la autora en la entrevista de José García Martínez, publicada en el diario *La Verdad* de Murcia (18 de julio de 1978).

[7] Ibíd., pág. 2362.

[8] El 17 de octubre de 1932, María confiesa a Carmen sentirse «herida de realidad» por *Mineros*; el 6 de enero de 1933, escribe: «Pienso en todo cuanto hablamos de nuestra OBRA. Lo del perfume me quita el sueño y multitud de cosas más». Al comienzo de la misma carta, aludiendo a *El hijo del hombre*, que Carmen le ha enviado y ella acababa de leer, le advierte: «Me gusta mucho, aunque con los naturales peros de mi religión y mi fe». El día 17 de marzo de 1933 estalla el conflicto: María expresa a Carmen sus temores con respecto a su obra: «Pienso en "Mineros" ¿En qué condiciones me quedo yo en esa comedia? ¿No hay en ella nada mío? ¿Nuestra primera colaboración no ha servido para nada? Sacarle a una persona lo bueno o lo malo que tenga espiritualmente y evolucionar sobre ello dejándola sola al final no es... correcto. Modifica el concepto que tienes formado de mí en algunas cosas. Te lo suplico. No hubiera sido yo capaz de obrar contigo así». La queja de María se relaciona sin duda con la incorporación que Carmen hace de algunos de los materiales enviados por Cegarra en el primer proceso de escritura conjunta. A los pocos días, el 20 de marzo, le insiste: «Sigo pensando en "Mineros", te juzgo bastante mal. Me interesa, sí, saber cuál es mi situación. ¿Puedes darme una aclaración en este sentido?». No se vuelve a hablar del proyecto en

ta, presentes en las notas a *Los hijos de la piedra*, alertan de las modificaciones que sufrió el texto desde el ejemplar mecanografiado por el poeta (mc), previo a las ediciones del mismo; de una a otras se transforma de manera significativa el elemento humano que compone el elenco de la pieza presente en la primera acotación de la versión mecanografiada por el propio autor, anterior a las publicadas; allí aparece un coro de trabajadores de la siguiente manera: «Mineros, picapiedras, cantero, leñador, segador y pastor. Todos están en una actitud de reposo, repartidos bajo la encina. Las herramientas relucen amontonadas por grupos de oficios».[9] La edición publicada en la *Obra Completa* indica: «Los Mineros en una actitud de reposo».[10]

Sin descartar la influencia que la noticia de los sucesos de Asturias del año 1934 ejerciera en el poeta, como han indicado sus más acreditados estudiosos,[11] es oportuno considerar que Miguel, impresionado por lo que había contemplado en La Unión y animado por la idea, más que revolucionaria, de sus amigas de hacer un drama sobre el arbitrario comportamiento del capital y la miseria del minero, decidiera establecer la homogeneidad de los personajes en el bloque coral que soporta la injusticia social de la pérdida del trabajo por el cierre de las minas, motivo también del empobrecimiento de los mineros teatralizados en el texto de las dos poetas. No obstante, como su planteamiento inicial era de carácter más general, permanecen en el drama hernandiano otras

común. María desaparece de *Mineros* (aunque será su protagonista) y las escritoras se distancian, hasta que el 25 de diciembre de 1933, María escribe a Carmen dando por zanjadas sus diferencias: «Tu amistad inteligente no puede sustituirse. Yo tengo un sector de mi alma que indudablemente no se satura más que contigo».

[9] *O C* II, cit., pág. 1955.

[10] Ibíd., pág. 1553.

[11] Al respecto pueden verse: José María Balcells, *Miguel Hernández, corazón desmesurado*, Barcelona, Dirosa, 1975, págs. 28-29; Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, *El teatro de Miguel Hernández*, Murcia, Universidad, 1981, págs. 21-22; Jesucristo Riquelme Pomares, *El teatro de Miguel Hernández (Las tragedias de patrono entre el drama alegórico y las piezas bélicas)*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1990, pág. 73; José Carlos Rovira, *Obra Completa* II, cit, pág. 1200; o Agustín Sánchez Vidal, *Miguel Hernández desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992, pág. 145 (aunque el mismo autor se desdice de tal identificación en «Para una revisión de Miguel Hernández», en José Carlos Rovira (coord.), *Miguel Hernández, cincuenta años después, Actas del I Congreso Internacional*, Alicante, Elche, Orihuela, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, pág. 103).

víctimas de la miseria provocada por el Señor, como los vendimiadores, que son alejados de su trabajo y sustituidos por gentes de otro lugar (Acto Segundo, Fase Posterior), el Leñador, el Segador y, sobre todo, el Pastor, protagonista de la tragedia, motor de la rebelión y trasunto de Miguel.

Por su parte, Carmen Conde quizás pensaba en el oriolano cuando en las dos redacciones que podemos considerar últimas (si no definitivas porque el destino de la obra no le permitió madurar ni en las tablas ni en la letra impresa) sustituye por «Miguel» a un genérico «Hombre», que aparece en la versión fechada 1932-1933. A pesar de la diferencia de edad con su homónimo (el poeta no llegaba entonces a los veinticinco años y el personaje de *Mineros* ya cuenta cuarenta), parece lógico pensar que, como ocurre en la pieza con otros personajes que cobran nombre propio en las últimas versiones de la misma, y en su mayor parte son el de la persona real, este también obedece a la evocación del poeta amigo. Recordemos que en *Mineros* esta metamorfosis la soporta María, que en las primeras versiones figuraba como «Muchacha» y es la representación de María Cegarra; su hermano Andrés, nombre real de su hermano, presente en varios elementos visibles y no visibles del drama (la Voz, «una figura de hombre, que ni se mueve ni habla, que es la figura del hermano muerto, Andrés»), y en las constantes alusiones a este, cuya evocación no abandona nunca la escena; así mismo forman parte de la relación Aurora (alter ego de Carmen Conde como protagonista de sus memorias noveladas *Por el camino, viendo sus orillas*) y su marido Antonio, homónimo del propio Oliver.

Desde el punto de vista de su estructura dramática, resulta significativo que en las dos redacciones últimas de *Mineros* la obra comience con un coro de trabajadores de las minas, quejosos de su destino miserable por el desempleo y dispuestos a buscar una solución. Tal secuencia del Cuadro primero del Acto primero, firmada ya sólo por Carmen Conde, no se encuentra en ninguna de las versiones anteriores y no sería extraño que en su presencia hubiese influido algún comentario sobre la estructura de la obra que Miguel pensaba comenzar.[12]

---

[12] Como hemos estudiado en el artículo citado anteriormente, existen varios ejemplares de *Mineros* (hemos localizado y consultado seis). Uno más, fechado en

Pero no acaban aquí los elementos que nos inducen a contemplar con nueva luz el texto hernandiano, que, si bien difiere profundamente en aspectos de forma y contenido de *Mineros*, posee no pocos puntos de contacto con el mismo. Ambas obras pueden ser encuadradas dentro del drama social de intención política, y en las dos se combinan elementos de otras estéticas y géneros. Como es habitual en su dramaturgia, Carmen Conde mezcla datos autobiográficos y fantasía poética, alojada en personajes irreales o alegóricos, procedentes de otra dimensión, que participan en la historia con los de la realidad material. Tampoco el drama hernandiano corresponde incontaminado al subgénero social, a la manera de *Daniel*, de Joaquín Dicenta, porque su arranque argumental se remonta a la influencia lopesca de los dramas de honor campesino, en este caso a *Fuenteovejuna*, de donde saca inspiración para situaciones y actitudes de los personajes, como se ha estudiado repetidamente. Ello provoca que el detonante de la rebeldía de los habitantes de Montecabra se deba a la tragedia personal vivida en las últimas secuencias por el Pastor, que alienta al pueblo contra el tirano con palabras parejas en el sentido y cercanas en la forma a las empleadas por Laurencia al irrumpir en el Concejo imprecando a los varones mansos, y no exclusivamente a la lucha por el trabajo y la libertad.

La mayor identidad entre ambos textos surge de la utilización de los coros de Mineros, Mujeres y Niños (en la obra de la cartagenera) y las expresiones corales de las víctimas de la tiranía en el Tercer acto de *Los hijos de la piedra*:

> Minero 1º.- Adiós, compañeros. Los cobardes y los inválidos del trabajo vamos quedando en el pueblo solamente.
> Minero 2º.- Nacimos en mala luna y no tiene remedio nuestra desgracia.
> [...]

1932, que formó parte de la Exposición *Carmen Conde, voluntad creadora* en 2007, hemos analizado para este trabajo, y contiene la secuencia inicial de los Mineros, como el que consideramos última versión, la denominada por su autora «3ª versión», fechada en 1932.(1937). No ocurre así con el resto de los ejemplares que comienzan con la intervención de La Voz. La nueva versión consultada ahora, casi totalmente mecanografiada, salvo algunas breves indicaciones o rectificaciones manuscritas, reproduce la «3ª versión».

> MINERO 1º.- Mi sangre se enturbia y se pone más amarga cada día de mirar a mis hijos y a mi mujer en un puro desmayo.
> MINERO 2º.- No te quejes más. Somos la escoria del mineral que se tira y olvida cerca de los estercoleros.
> MINERO 3º.- ¿Cuándo será desterrado de la colmena el zángano perjudicial?
> MINERO 5º.- Cuando la nieve tenga calentura, compañeros. ¿Sabes con qué me sostengo hoy? Con un cogollo de palmera de barranco. ¿Qué has comido tú?
> MINERO 1º.- Aún no lo sabe mi estómago. No es posible que esto siga así un día más. De la ciudad no viene nunca nada. Hemos nacido para ser pisados sin compasión por el mundo entero. No es posible. ¿Qué más falta para matar a quien nos atropella?[13].

La pieza hernandiana, como se ha indicado tantas veces, supone un importante paso hacia la conciencia social y revolucionaria del poeta; no obstante, el planteamiento dramático con los dos tiempos: aquel en el que mandaba don Pedro y los asalariados vivían felices; y el de su desalmado sucesor, plagado de abusos, injurias y hambre, muestra aún su situación personal de búsqueda de caminos que sustituyan al de la violencia social como remedio de las injusticias contra el trabajador, a pesar de que la catástrofe final motivada por la ignominia sufrida por Retama dé al traste con esos ideales y se resuelva con sangre.[14]

---

[13] *O C* II, cit., págs. 1593-1594.

[14] Florence Delay («El teatro de Miguel Hernández», en AA.VV, *En torno a Miguel Hernández*, Madrid, Castalia, 1978, págs. 123-124) observa cómo «En la idealización de los obreros de Montecabra –valentía, dignidad, compenetración perfecta de las parejas– hay también un elogio vibrante del mundo del trabajo y de la solidaridad de los obreros [...]. Esto no supone un ideal de mejora social o económica, pero apela a una inversión del orden establecido para que el mundo pertenezca, como dice Brecht, "a los que lo hacen mejor"»; Agustín Sánchez Vidal (*Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, cit., 1992, pág. 146) considera: «Lo que convierte a la pieza en algo en esencia fallido son los residuos ideológicos de su etapa católica [...], ya que la revuelta de los mineros es presentada como una reacción contra un amo injusto, mientras todos suspiran por el orden anterior». Jesucristo Riquelme, *El teatro de Miguel Hernández*, cit., pág. 73) coloca la obra en «La encrucijada ideológica de M. Hernández».

Con *Los hijos de la piedra*, Miguel inicia una etapa nueva para su teatro que irá madurando en contenido revolucionario hasta llegar a *Teatro en la guerra* y *Pastor de la muerte*.[15] Desde el comienzo de la obra están presentes sucesos que, aunque los felices trabajadores de don Pedro no comprenden, por inusuales, el dramaturgo desea manifestar, y existe la voluntad dramática de hacer tomar conciencia de ellos a sus personajes, pensando quizás proyectarla a su público, por si este tampoco conoce la palabra «revolución» que descubre el maltrecho Minero 5º después de haber padecido injusticias sin número.

Los Mineros de Carmen Conde ya han sufrido la violencia del patrono cuando aparecen por primera vez, y desde la obertura del drama están pidiendo solución para su miseria; ellos, en el primer contacto con el público, vuelven de implorar limosna por las calles de Cartagena y se quejan en su largo lamento: «La gente de allá se harta de vernos en pandillas de críos y mujeres, piojosos todos y sucios» ; «Pero nadie se preocupa de acudir seriamente a nuestro amparo»; «Del pan duro que les sobra vivimos todos desde que se cerraron las minas»; «Todos los niños están enfermos de tracoma»; «Las cuevas arden miseria y calamidad».

La ubicación de este drama es real, Cartagena y las minas de La Unión, frente al lugar imaginario (Montecabra) donde transcurre *Los hijos de la piedra*; la acción revolucionaria del final de *Mineros* («¡Id vosotros a coger lo que se os niega! ¡Id a los talleres, a ver quién os cierra el paso! [...] es el único camino de los hambrientos; la violencia, [...]!») se encuentra motivada exclusivamente por la cuestión social. Además, al frente de la pieza, y antes de las «Personas», Carmen Conde coloca un texto, fechado en Murcia, en el invierno de 1937, donde determina su posición en un difícil momento de la historia de España, que no transcribió en la de 1932, a la que antes nos referimos:

> «MINEROS» se escribió en el invierno de 1932 a 1933, hijo del contacto vivido con la tragedia de un

[15] Vid. Mariano de Paco, «*Pastor de la muerte*: ruralismo y teatro de guerra», Serge Salaün y Javier Pérez Bazo (eds.), *Miguel Hernández: Tradiciones y Vanguardias*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», Diputación, 1996, págs. 215-222.

> pueblo trágico, y con unos seres de relieve humano como pocos. Impresionada por ellos apenas si me fue posible dar con toda claridad, con todo oficio, mi emoción. Algunas veces estuvo a punto de estrenarse esta obra; otras, de perecer. En estos días tremendos de la guerra que nos desgarra España, «MINEROS» ha reaparecido en mis manos como, si de flor, jamás alcanzara primavera más propicia.
>
> Mi corazón se complace en «MINEROS» porque es doble símbolo su ser.

Por otra parte, en el enfrentamiento entre María (personaje dramático) y los dueños de las minas (Don Eximio Potentado y sus socios), previo a la revuelta final de los mineros, la poeta unionense adopta una radical postura política al referirse a los patronos:

> Ya en posesión de los millones, ¡nada les importa que sus hermanos los mineros sin suerte, los pobres topos, sigan arañando con la tierra el hambre! Hay que retraer el capital, hay que hurtárselo al Estado, hay que crearle conflictos a la República, porque ustedes ya no necesitan más dinero. Esta es la razón por la cual está mi pueblo muerto de hambre.

Ni siquiera Miguel Hernández, el poeta del pueblo, que colocó a sus personajes de *Los hijos de la piedra* en la tesitura de matar y morir en defensa de su libertad y de su trabajo, posee un discurso de tanta radicalidad político-social en su teatro anterior a *Teatro en la guerra* y *Pastor de la muerte*.[16]

A la vista de estos textos no es difícil analizar al personaje de María como el soporte de la actitud combativa de Carmen Conde y se entienden algunas dudas que Cegarra expresaba en sus cartas con determinados pormenores de una pieza que chocaba con sus convicciones más íntimas.

---

[16] Con relación a este cambio, vid. Mariano de Paco, «La "Nota previa" a *Teatro en la guerra* de Miguel Hernández», en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Universidad, 1992, págs. 283-294.

Las dos obras que comentamos poseen un desenlace similar. El Pastor morirá víctima de los «tiros a la barriga»;[17] María caerá bajo el fuego de la pistola del capitalista. No obstante, el sustrato amoroso de origen clásico y literario que posee el Pastor, cuyo último deseo es que lo entierren con Retama, se suma al acto de rebeldía que producirá la muerte del tirano a manos de los oprimidos. María, sin embargo, no ha tenido más misión que la de la defensa de los mineros y, a pesar de que el Amor, en figura de joven seductor, se le ha presentado en dos ocasiones, y ella ha caído en sus brazos, sólo atiende al impulso heroico. Por ello, tras su asesinato, «la masa de mineros, cuantiosísima, avanza barriéndolo todo [...]. Cuando su paso lento, inexorable, lo ha barrido todo, la sirena sigue su estallido de alegría».

Como hemos indicado anteriormente, Miguel escribió a Cegarra durante 1935 en un tono más que amistoso. Ella, que tiempo después recordaba los pormenores de su breve relación, no cedió al velado requerimiento, al igual que no cedió su personaje a las insistentes invitaciones de Él.

Miguel Hernández hizo a su Pastor a su imagen y semejanza: el conocimiento de su oficio lo lleva a la disquisición sobre el macheo de las cabras (*OC* II., cit., Acto Primero, Verano, Fase Anterior, Escena II, pág. 1555); sus inclinaciones le harán exclamar: «Me paso las noches deseando una compañera, ahora que la luna altera y enamora el ganado y me crecen los labios» (Ibíd., Acto Primero, Verano, Fase Anterior, Escena III, pág. 1557); la disposición del autor al amor libre, sin ataduras ni contratos, la hace realidad el personaje tomando como compañera a Retama sin que en ella se observe la más mínima resistencia, dominados ambos por la atracción; y su sentimiento trágico de la vida, tan presente

---

[17] Como se sabe, la frase recoge la orden dada a la guardia civil para controlar a los insurrectos de Casas Viejas en 1933. En 1973, Teresa Gracia una escritora y periodista que marchó al exilio francés con seis años de edad, en 1939, escribió una alucinada versión del suceso, producto de lo real y lo imaginado en sus pesadillas infantiles; el texto se publicó en España tiempo después, junto con otro de la autora basado en su experiencia de exiliada (*Casas Viejas* y *Una mañana, una tarde y una vida de la señorita Pura*, Madrid, Endymión, 1992). De las obras de Teresa Gracia me he ocupado en varias ocasiones; puede verse Virtudes Serrano, «La expresión dramatúrgica de Teresa Gracia: Vida y territorio», en Manuel Aznar Soler, ed., *El exilio teatral republicano de 1939*, Barcelona, Gexel, 1999, págs. 379-390.

en toda la obra hernandiana, le hará estallar en la bellísima elegía con la que llora la muerte de la pastora.[18]

El texto de *Mineros* contiene, además de lo ya expuesto, mucho del sentir y del ser de Carmen Conde: el homenaje a los Cegarra; quizás una disculpa para María y, desde luego, numerosas preocupaciones de la escritora; entre ellas, el deseo de desligarse de las ataduras familiares y masculinas en su camino hacia la poesía, o el de aceptar el amor, cualquiera que sea su origen y naturaleza. Junto a la radicalidad política, fue esta actitud personal lo que motivó los temores de María cuando aún redactaban juntas y uno de los motivos de Carmen para seguir en solitario el proyecto; no obstante, Conde respetó a su personaje y a su amiga en el terreno de lo emotivo y, aunque la convirtió en una revolucionaria sin tasa, no le impuso la pasión que Él le proponía. María ha de terminar su acción revolucionaria, por ello pospone su unión con Él y lo cita más tarde «en el mar».

Los hijos de la piedra y *Mineros* son obras de poetas con un profundo sentido político-social, con la clara visión de lo que es justo, que escriben en tiempos muy conflictivos de la historia de España y denuncian la injusticia con sus textos, colocándose junto a los más débiles para defenderlos. En ambas obras, la biografía se cuela en el trazado de los principales personajes, hasta el punto de que el receptor llega a perder la noción de ficción que gobierna su existencia. La poesía lírica, principal medio de expresión de cada uno de los autores, se filtra a retazos en el texto de *Mineros* y se enseñorea del discurso dramático de *Los hijos de la piedra*, alcanzando momentos de extraordinaria belleza. Opinamos que la relación de amistad entre los tres poetas hubo de llevarlos a comunicarse sus propósitos dramáticos, de ahí los elementos comunes encontrados en ellos y los cambios que en uno y otro texto se operaron desde unas redacciones a otras. Y pensamos que esta nueva perspectiva enriquece la lectura de una obra como *Los hijos de la piedra* y completa lo que ya se conocía de las relaciones poéticas y personales entre María Cegarra, Carmen Conde y Miguel Hernández.

---

[18] He tratado esta y otras elegías de Miguel Hernández en «Lamento de amor y muerte. La elegía en la obra de Miguel Hernández», en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *Estudios sobre Miguel Hernández*, cit., págs. 455-466.